Rok II. Lwów — Warszawa, 1. Października 1919. Nr. 1.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 80·—	Marek . . 48·—
Półrocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Kwartalnie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—

TYDZIEŃ POLSKI
w operze warszawskiej.

Nowy kierownik opery warszawskiej Emil Młynarski zainaugurował sezon bieżący a zarazem i dyrekcję swoją tygodniem poświęconym twórczości polskiej, przyczem przedstawił środki, z jakiemi rozpoczyna swą pracę: orkiestrę złożoną z dziewięćdziesięciu instrumentalistów, chór na nowo zorganizowany równie liczny, balet i cały zastęp solistów.

Utwory Moniuszki, Żeleńskiego, Statkowskiego i Różyckiego wypełniły siedm wieczorów, z których cztery przypadają Moniuszce: „Halka“ (dwukrotnie), „Straszny Dwór“ i „Hrabina“, a po jednym trzem żyjącym kompozytorom: Żeleńskiemu ze „Starą Baśnią“, Statkowskiemu z „Marją“ i Różyckiemu z „Erosem i Psychą“,

Dwie ostatnie opery są u nas we Lwowie nieznane, niemniej jednak i tamte przedstawiłyby się nam zajmująco w nowej inscenizacji, zwłaszcza „Halka“ i „Straszny dwór“, obydwa te bowiem przedstawienia uważać można za bardzo piękne, nietylko ze względu na obsadę, lecz i na reżyserję i wystawę, którym zaledwie tu i ówdzie pewne jakieś zarzuty porobićby można. W „Halce“, szczęśliwą okazała się zmiana wprowadzona przy wejściu Halki w akcie I. Śpiewa ona całą swą pieśń „Jako od burzy“ za sceną, lecz w drugiej połowie już widziana przez słuchaczy; wciąga zaś ją do wnętrza świetlicy Janusz, co odpowiednią grą przygotowane, robi wrażenie dobre i naturalne. Akt II. dzięki ładnym i dobrze zastosowanym dekoracjom nietylko oko zajmuje, ale i sytuację sceniczną czyni zrozumialszą niż zwyczajnie. Mimo te poprawki, konfliktów między naszem dzisiejszem pojmowaniem sceny a wyobraźnią kompozytora „Halki“ i formami, które wprowadzał, pozostało zawsze dużo. Weźmy n. p. balet. Przy realistycznem traktowaniu I. aktu, w które każdy reżyser dużo wkłada ambicji, należałoby z poloneza i mazura zrobić proste tańce w domu szlacheckim; tymczasem mazur tańczony na scenie warszawskiej, mimo usiłowań, aby go uprościć, ma przecież dużo elementu specjalnie baletowego, iskrzy się werwą, ale w brawurze jego jest sporo efektów obliczonych na oklask, a w szczególności gestów ręką, które tancerzom niebaletnikom są obce. Gesty te jednakże zachowane są z czasów dawnych, może być bardzo, że sam Moniuszko patrzył się na nie i przeciw nim nie protestował.

Przy doskonałym doborze solistów i wybornej orkiestrze, wykonanie „Halki“ pod batutą Młynarskiego można uważać z pewnością za jedno z najlepszych jakie kiedykolwiek

słyszano w teatrze. P. Matylda Lewicka znajduje się dziś w najpiękniejszej fazie rozwoju głosowego. Jestto dziś w Polsce najlepsza śpiewaczka, jeżeli to określenie ma objąć w sobie świeżość metalicznego dźwięku, jego nadzwyczajną elastyczność, oraz sztukę posługiwania się nim w sposób wytworny, miękko i ze smakiem. Głos p. Lewickiej salę wypełnia doskonale, niemniej jednak ma charakter liryczny, co w przyszłości powinnoby wstrzymać artystkę od partyj dramatycznych, do których każda ze śpiewaczek tego rodzaju rwie się zazwyczaj. Do rzędu wykonawców „Halki" należeli w dalszym ciągu p. Gruszczyński (Jontek) i p. Ostrowski (Stolnik) p. Freszel (Janusz) i p. Kuncewiczówna (Zofia) wreszcie p. Szepietowski (Dziemba). Gruszczyński posiada głos niezwykłej piękności i siły, a zwłaszcza średnicę bardzo wydatną, ale potrzebuje jeszcze pracy, ażeby to, co mu natura dala przybrało kształty wytworne. Talent posiada niepospolity, a intuicję zadziwiającą zarówno w śpiewie jak i w grze, bez wątpienia tedy wszystkie pokładane w nim nadzieje spełnią się w niedalekiej przyszłości. Zdolności p. Kuncewiczówny, śpiewaczki o zakroju dramatycznym powinny w tymże kierunku rozwijać się dalej, co wkłada też obowiązek na dyrekcję powierzania jej stosownych partyj. W tygodniu polskim prócz Zofji, śpiewała jeszcze Żywię w operze Żeleńskiego, obie niestety nie wiele znaczące. Do młodzieży zaliczyć wypada i Freszla, którego tu publiczność i prasa zaczynają wyróżniać dzięki niezwykle pięknemu materjałowi jego i warunkom scenicznym pierwszorzędnym. Ale w zespole męskim panuje nad wszystkimi Ostrowski ze swym wspaniałym głosem i imponującą postacią. Razem wziąwszy, soliści „Halki" inauguracyjnej przedstawili się znakomicie, ansamble zaś brzmiały przy współudziale tylu doskonałych głosów poprostu świetnie.

Z pomiędzy dalszych przedstawień tygodnia najwięcej zajęcia obudziła premiera „Marji", i powtórzenie „Erosa i Psyche", utworów stojących na tak djamentralnie przeciwnych biegunach, jakie tylko dla dwu nie tyle może chronologicznie oddalonych, ile odmiennych w tendencjach kompozycyj istnieć mogą. Różycki, który tu zajmuje miejsce jednego z kapelmistrzów opery warszawskiej, jest jak wiadomo wyznawcą nowoczesnego kierunku: nie rozumie opery bez wielkiej swobody harmonicznej, ba, nawet bez zgrzytów najbardziej dojmujących, bez orkiestralnych efektów, które zresztą spływają mu z pióra z wszelką możliwą łatwością. Obojętny na piękności polyfoniczne, obywa się przeważnie melodją, opartą na harmonjach łączących się swobodnie, improwizowaną poprostu, jakby się nieraz zdawało. Muzyce jego brak wskutek tego głębokości, wydaje się nieraz czysto tylko dekoracyjną kolorystyczną a w wielu wypadkach powierzchowną nawet. Ale zmysłu dla efektów scenicznych wcale mu nie brak, że zaś wybrał sobie libretto bardzo dobre, zręcznie obmyślane, dobrze zbudowane, zajmujące i efektowne, przeto powiodło się mu stworzyć całość niemniej interesującą jak sam dramat Żuławskiego, a o tyle barwniejszą o ile muzyka do tego w mniejszym lub większym stopniu przyczynić się może. Pierwszy akt „Erosa" wprowadza nas w atmosferę sielanki starogreckiej — tu następuje zetknięcie się Psyche z Erosem moment analogiczny z dziełem Canowy, szkoda tylko, że nie wyposażony prostotą i czystością linij tego arcydzieła... Akt drugi słuchacza przenosi w czasy rzymskie — Psyche jest tu śpiewaczką uliczną — akt trzeci w mury klasztorne, z których dusza nowicjuszki pomknąć by rada w świat ku słońcu i miłości. Akt ten pozostawia po sobie wrażenie najsilniejsze: i akcja i muzyka składają się na to w równej mierze, scena, w której opat Blaks — duch brzydoty, surowości i przemocy — wyklina Siostrę Psyche i skazuje na dożywotnie lochy podziemne, należy do najlepszych; kontrast śpiewu wędrownego rycerza, odgłosu miłości i swobody życiowej, wytwarza efekt sceniczny piękny i pełen poezji. Bardzo wiele ruchu posiada akt czwarty: Rewolucja. Tu jednakże muzycznie zapanowuje pod koniec Marsylianka, do tego stopnia, że trudno się zorjentować komu się oklaski dostają — jej czy kompozytorowi. W świat nowoczesny wstępujemy w akcie następnym. Walc naśladujący melodję Jana Straussa, przypomina podobną chwilę w „Kawalerze z różą", gdzie znowu wielki Ryszard Strauss „zniża się" do motywów swego imiennika. U Różyckiego przechodzi cały ten obraz zręcznie i gładko, poczem znajdujemy się na powrót w krainie Erosa, a piękny ustęp orkiestralny aktu I. daje się słyszeć ponownie, aby obwołać światu, iż Psyche swą wędrówkę po świecie skończyła.

Opera Różyckiego jest efektownym utworem scenicznym, a skwalifikować nie będzie jej

trudno, trzeba jednakże zdeklarować się poprzód na tę lub ową stronę: będąc bowiem zwolennikiem ostatnich straussowskich dążeń scenicznych, można się stać jej przyjacielem nawet bardzo gorącym; będąc zaś zapatrywań odmiennych, bardziej konserwatywnych, trzeba dopiero powynajdywać dla siebie rzeczy przypadające do smaku: to myśl szlachetniejszą, to efekt instrumentalny, to scenę przemawiającą treścią, to obraz pięknością działający na oko. Będą to ustępy fragmentyczne, w formie nie dość zaokrąglone i potoczyste, niespokojne w swojem nieustannie dysonansowem brzmieniu, ale jeżeli słuchacza nie zachwycą, to dadzą mu z pewnością chwilę zajęcia żywego, chwilę wrażeń, nowych.

Opera Romana Statkowskiego powstała wprawdzie nie o wiele wcześniej od opery Różyckiego, może najwyżej o lat kilka. Jest jednak dziełem innej epoki, innych poglądów na sztukę. Statkowski lubi melodję i lubi formę, przywiązał się do bogactwa harmonji i wielogłosowości, uznaje tonalność, mimo, że zmiany modulacyjne prowadzą go nieraz do zwrotów śmiałych. Po morzu pełnej orkiestry żegluje z wprawą dzielnego sternika i ma ten dobry zwyczaj, że potęgę dynamiczną rozwija bez szkody śpiewaków.

Chwaląc symetryczność formy w poszczególnych ustępach opery, nie możemy tego samego powtórzyć gdy chodzi o odsłony czy akty, które tej pożądanej miarowości nie posiadają. Wręcz przeciwnie jak u Różyckiego! Akt II. „Marji“ sam w sobie doskonały, wygląda jak nawa główna, do której na prawo i lewo przybudowano budowle rozmaitych rozmiarów. Jest też istotnie bardzo piękny i mógłby sam dla siebie stanowić całość. Tu po raz pierwszy oglądamy Marję, tu poznajemy Miecznika, tu obie słynne rozmowy pod lipą, zaczerpnięte z poematu, otrzymują szatę muzyczną, tu wreszcie gromadzą się towarzysze pancerni: Bogarodzica, pochód na Tatarów, pożegnanie, samotność, dzwony... Brak tylko masek i końcowej katastrofy, a możnaby z tego II. aktu otrzymać jednoaktową operę o treściwości i sile nadzwyczajnej. Statkowski koncentruje w niej najpiękniejsze swe pomysły: duet Wacława i Marji rozwija się prześlicznie, a sceny następne zajmują słuchacza w wysokim stopniu: muzyczną inwencją, biegiem akcji i obrazem scenicznym.

Akt III., składający się z kilku odsłon, nie daje zadowolenia tej miary co poprzedni, winy jednak nie należy tu szukać u kompozytora, lecz raczej u librecisty, który nie zdołał w jedną jakąś zwartą i silnie działającą całość zamknąć wszystkich szczegółów akcji: najazdu masek, porwania Marji, powrotu Wacława, jego zetknięcia się z wojewodą a wreszcie samobójczej śmierci. Dla przyszłej egzystencji opery Statkowskiego trzebaby koniecznie zmienić ukazanie się pacholęcia, może nawet usunąć je całkowicie, a ostatnie odsłony związać w jednolitą całość.

„Marja“ po za tem zrobiła wrażenie dzieła szlachetnego i bardzo podniośle nastrojonego. Nie brak jej też i okazałości scenicznej, do czego przyczyniają się głównie dwie pierwsze odsłony na zamku wojewody z wspaniałem przyjęciem gości, polonezem i mazurem, a nadewszystko ze świetną figurą wojewody, odtworzoną przez Ostrowskiego znakomicie, zarówno pod względem wokalnym jak i reprezentacyjnym. Dygas jako Wacław, nie czuł się dobrze w kontuszu i zbroi, postaci też polskiego rycerza nie odtworzył, jeżeli jednak idzie o sztukę śpiewacką, to przemówił nią w całej pełni, posługując się głosem i frazą ze skończoną maestrją. Marja p. Zboińskiej-Ruszkowskiej nadzwyczajną godnością i powagą umiała skupić zajęcie słuchacza dokoła swej postaci. Niepospolitą tę artystkę słyszeliśmy już niejednokrotnie w partjach korzystniejszych dla niej pod względem wokalnym, doświadczenie jednak śpiewackie i umiejętność panowania nad głosem, ekspresją i grą, dokonały i tu swego: p. Zboinska-Ruszkowska odtworzyła Marję bardzo artystycznie i spotkała się z ogólnem uznaniem. Miecznikiem był p. Palewicz-Golejewski, niezbyt szczęśliwie ucharakteryzowany, ale jako śpiewak i aktor poważny i sumienny.

A gdy mowa o wykonaniu, to należy jeszcze słów kilka poświęcić i innym artystom, którzy w polskim tygodniu dali się słyszeć w najwybitniejszych partjach, a więc p. Mokrzyckiej, pp. Brzezińskiemu, Doboszowi i Mossoczyemu. P. Mokrzycka odtworzyła Psychę, czyniąc to jak na „odpowiedzialną“ artystkę przystało, z całym nakładem pięknych środków głosowych, umiejętności, rutyny a nawet zapału. Nie jestto jednakże śpiewaczka typu potrzebnego do tej postaci, niema bowiem zresztą wogóle między polskiemi śpiewaczkami tej idealnej, wysoce uduchowionej a rozporządzającej urodą klasyczną Psyche. Eros nie znalazł w p. Doboszu młodzieńczym, świeżym i ogromnie sympaty-

cznym a nawskróś polskim Stefanie ze „Strasznego Dworu“ odpowiedniego przedstawiciela. Świetnym natomiast był Blaks p. Brzezińskiego, zwłaszcza w III. odsłonie „Erosa“. I wyborną charakterystyką i grą i śpiewem przyćmił tu artysta inne swe postacie tygodnia: Miecznika ze „Strasznego Dworu“, Dzidziego z „Hrabiny“ i nawet Piasta ze „Starej Baśni“. Piękną postać epizodyczną ale wokalnie bogato uposażoną dał p. Mossoczy w Erosie. Po za tymi artystami należałoby jeszcze i innym poświęcić uwagę, ze względu jednak na zadania mniejszych rozmiarów, ograniczymy się tylko na wzmiance o paniach: Mechównej, Frenklównej, Jaroszównej, Gołkowskiej i Tisserantównej (świetne głosy!) i Krużance, jak również o panach: Narożnym, Boguckim, Janowskim i Michałowskim.

A publiczność?

Publiczność warszawska zapełnia „Halkę“ i „Straszny Dwór“ bo to ukochany Moniuszko, po za nim jednak nie bardzo zdaje sobie sprawę z tego co ma sądzić o innych; na premierę przychodzi, rzeczy efektowne oklaskuje, na „Starej Baśni“ się nudzi potroszę i wzdycha po cichu do — „Madame Butterfly“. Bo zdaniem jej, sezon dopiero od włoskiej opery naprawdę się zaczyna. *Stanisław Niewiadomski.*

W SPRAWIE BIBLIOTEKI-MUZEUM MUZYCZNEGO.

W dawnych czasach gromadzeniem dzieł sztuki, zabytków sztuki i kultury nie zajmowały się instytucje państwowe lub publiczne, a jeśli to czyniły, to w mniejszym stopniu, aniżeli jednostki poszczególne, które podsycane ambicją osobistą posiadania wyjątkowych rzadkości i pojmujące wartość nabywanych i przechowywanych przedmiotów, tworzyły biblioteki i muzea.

Kulturalne te ogniska początkowo były dostępne dla niewielu uprzywilejowanych, dla możnych tego świata. Z biegiem czasu, w drugiej połowie XVIII. wieku, kiedy lud zaczął ujawniać coraz większą dążność do korzystania z dorobku duchowego ludzkości, rozpada się również mur chiński, wzniesiony wokół bogactw artystycznych. Zbiory stają się dostępne dla wszystkich — powstają biblioteki i muzea publiczne. Biblioteki i muzea zasilane i wzbogacane bywały i są darami prywatnemi.

W momencie, w którym cała kulturalna Europa coraz swobodniej i pełniej oddychała zdobyczami współczesnej cywilizacji, Polska zmuszona została do zatrzymania swego pędu naprzód, korzenie nowego życia zostały podcięte. Bogactwa z dziedziny sztuki i kultury zagrabiono — ukończono dewastację kraju od kilku stuleci trwającą.

Nigdzie bardziej niż u nas, wobec dotychczasowego braku w ciągu z górą stulecia własnej państwowości — tłumienia wszelkich poczynań natury kulturalnej na całym niemal obszarze dawnej Rzeczypospolitej — dzisiaj w momencie budowania nowego samodzielnego życia polskiego pomoc społeczeństwa: organizacyj, instytucyj i jednostek winna być okazywana, winna gorąco współdziałać z zamierzeniami organów państwowych, które nieraz w pewnych dziedzinach bez tej pomocy niczego osiągnąć nie zdołają.

Jednym z organów państwowych zmartwychwstającej Polski, potrzebujących bezwzględnego współdziałania i poparcia ze strony obywateli, jest Ministerstwo Sztuki i Kultury.

Pragnę poruszyć w niniejszym artykuliku sprawę tworzenia przez wspomniane Ministerstwo Biblioteki-Muzeum Sztuki, w którym Dział II. poświęcony jest muzyce.

Biblioteki i Muzea w dziedzinie nauki i sztuk plastycznych Polska zdołała utworzyć w ciągu XIX. wieku z dużym wysiłkiem i przy pomocy ofiarnej ze strony społeczeństwa. Jeżeli uprzytomnimy sobie, że zbioru muzycznego, przeznaczonego do użytku publicznego nie posiadamy dotychczas, że stworzenie doskonałego warsztatu pracy w dziedzinie muzyki ze wszech miar jest pożądanem i pożytecznem — apelowanie w sprawie okazania pomocy Ministerstwu do społeczeństwa, w szczególności zaś tej części społeczeństwa, której rozwój muzyki u nas jest drogim, którym nie obca jest muzyka dawnych mistrzów polskich: twórców muzyki religijnej, lutniowej, kameralnej i t. d. Dzieła Gomółki, Leopolity, Gorczyckiego, Szarzyńskiego, Szamotulskiego, Damiana, Jarzębskiego, Milwida i t. d., tylko przez dokładne zgrupowanie utworów ich w Bibliotece Narodowej Muzycznej, opracowanie fachowe i zbiorowe wydanie mogą jako całość być podniesione do stworzenia całokształtu dorobku dawnego muzycznego: „Dawnej szkoły polskiej“. — Byłby to najwspanialszy pomnik, jaki naród wystawiłby swoim wielkim mistrzom tonu. Popierać

winni usiłowania Ministerstwa Sztuki i Kultury ci, którzy rozumieją, że „scientia" muzyczna mocno wspiera dziedzinę „artis".

Pod szczytny i użyteczny gmach Biblioteki-Muzeum Narodowego Muzycznego, Ministerstwo Sztuki i Kultury ułożyło trwałą podstawę, zakupując ze swych skromnych funduszów zbiory od rodziny zmarłego autora pierwszych „Dziejów Muzyki Polskiej", Aleksandra Polińskiego, cenionego i zasłużonego historyka muzyki. Zbiór ten przedstawia wybitną wartość naukową, w szczególności dla historji muzyki polskiej. Zawiera wiele utworów muzycznych mistrzów polskich, poczynając od wieku XVI-go (w tem sporo niewydanych), kilka tabulatur, między któremi znajduje się tabulatura organowa z 1548 r., ongi własność klasztoru św. Ducha w Krakowie*), dużo cennych dzieł z dziedziny historji muzyki, estetyki: monografie, pisma krytyczne i t. p.; korespondencje wybitnych muzyków polskich, dokumenty i pamiątki po muzykach, instrumenty, dzieła plastyczne odnoszące się do muzyki i t. d.

Materjał zebrany przez Aleksandra Polińskiego aczkolwiek liczny i bardzo cenny, przedstawia jedynie w miniaturze obraz przyszłego zbioru bibliotecznego narodowego, umożliwia on jednak organizatorom Biblioteki-Muzeum dążyć śmielej i pewniej po drogach jasno już zarysowanych.

Jeśli uprzytomnimy sobie bogactwo materjału wszechstronnie i wyczerpująco zebranego w Bibliotekach i Muzeach muzycznych zagranicą — Bibliot. Petersa w Lipsku, — w Konserwatorjum i Operze paryskiej, — w Brukseli, Berlinie, Monachjum i t. d. i t. d. zdamy sobie łatwo sprawę, że wysiłki w celu możności przeprowadzenia w przyszłości paraleli między zawartością naszego nowego warsztatu z jednej strony, a wymienionymi zagranicznemi z drugiej — będą wielkie; wręcz, może bezcelowe, o ile Ministerstwo w swych poczynaniach nie spotka sympatycznego oddźwięku ze strony społeczeństwa.

Pomoc okazać mogą i powinny instytucje i osoby poszczególne przez komunikowanie Ministerstwu o posiadanych przedmiotach, wchodzących w zakres działów wymienionych wyżej w zbiorach Al. Polińskiego, po drugie ofiarowywanie na własność Bibliotece-Muzeum Sztuki przedmiotów, będących w ich posiadaniu, po trzecie — składanie ich do Biblioteki-Muzeum w formie depozytu. Należy nadmienić, że wartość dla wymienionego zbioru mają nietylko zbiory większe lub mniejsze z pewną konsekwencją kolekcjonerską zgrupowane (te u nas są wielką rzadkością), lecz również poszczególne przedmioty, stanowiące nieraz dużą wartość dla sformowanego już jako tako zbioru, a niejednokrotnie kompletują istniejącą zawartość, zespalając jednem ogniwem łańcuch dotychczas rozerwany. Każdy winien zrozumieć, że przez zespolenie przedmiotów porozrzucanych tu i ówdzie, ex re tego nie przedstawiających prawdziwych walorów użytecznych, można stworzyć zwartą całość, posiadającą wartość nietylko pamiątkową, lub zewnętrznie estetyczną jak to często bywa przy rozprószeniu przedmiotów, — lecz istotną, mogącą służyć jako grunt do badań, do nowych odkryć specjalistów, z prac których korzystać będzie nieraz całe społeczeństwo.

Leopold Binental.

*) Zdzisław Jachimecki. Tabulatura organowa z Biblioteki klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548. Kraków. Akademja Umiejętności 1913.

Dr. Józef Reiss.

JACQUES OFFENBACH
szkic sylwety w setną rocznicę jego urodzin.

Jedyną analogię z Offenbachem stanowić może tylko Heine. Łączy ich tensam dowcip, tensam gieniusz parodji, tensam cynizm lekkomyślności i ta sama wytworność formy. Offenbach, syn żydowskiego kantora z Kolonji stał się typowym przedstawicielem francuskiego esprit, podobnie jak Heine mistrzowstwem swego stylu stał się najwybitniejszym przedstawicielem literatury niemieckiej. W twórczości Offenbacha streszcza się istota i historja operetki; wszystko co było przed nim, było tylko przygotowaniem pod jego czyn; to, co nastąpiło po nim, było zaledwie oddźwiękiem, a niejednokrotnie karykaturą jego charakterystycznych cech. Jego melodja, jego rytm jest czemś, co się nie da naśladować; kto chce przyswoić je sobie, popada w niezawodny żargon. Offenbach jest klasykiem operetki. Lecz zanim wywalczył sobie to stanowisko w dziejach muzyki ile musiał znieść ataków, ile gromów spadło na

jego muzykę, która dzisiaj w kilkadziesiąt lat po jego śmierci cieszy i podziw budzi i nic ze swej świeżości — mimo jego następców nie straciła. Zwalczając Offenbacha, zwalczano zresztą samą operetkę. Można zapatrywać się na nią negatywnie, można jej nie uznawać, uważać za błazeństwo, niegodne sztuki, a jednak nie zmieni się faktu, że operetka istnieje i ma swoje uzasadnienie jako jedna z form dramatycznej muzyki, popobnie jak istnieje śmiech, jak istnieje humor i jak w poezji istnieje komedja czy farsa. Jeśli się uznaje operę, musi się także w konsekwencji uznać jej dopełnienie t. j. obok dramatu muzycznego uznać i farsę muzyczną.

A właśnie farsą tylko jest operetka i wolno jej posłużyć się wszelkiemi środkami humoru, choćby najbardziej niedorzecznymi byle tylko osiągnęła jeden cel t. j. by bawiła i budziła szczery, serdeczny śmiech. Szafarzem tego śmiechu jest Offenbach; słonecznie roześmiana jego muzyka. I z tym celem pisał ją Offenbach, gdy przeniósłszy się z Kolonji do Paryża 1835 r., a nie mogąc zdobyć należytego stanowiska jako wiolonczelista-wirtuoz na estradzie koncertowej, otworzył na polach Elizejskich swoje „Bouffes-Parisiens" i pisać począł na setki swoje miniatury operetkowe, które fascynowały publiczność, a on jako trzeźwy praktyk i chłodny przedsiębiorca za cel to sobie postawił, by utrafić w smak ogółu.

Tematu dostarczało aż nadto wiele ówczesne towarzystwo francuskie, stoczone moralną zgnilizną drugiego cesarstwa; stąd pochodzi satyryczno-parodystyczny charakter operetki Offenbachowskiej. Przybrana w strojne szaty uroczej muzyki, pełnej lekkości i wdzięku, wsiąkała ona w najdalsze sfery i wszechwładnie opanowała nietylko scenę francuską, ale wszędzie i poza Francją święciła niebywałe tryumfy. Muzyka Offenbacha stała się typem owej miniaturowej „musiquette", porywającej czarem melodji i pikanterją rytmu. Główną formą Offenbacha jest „cancan"; jest on tem dla niego, czem walc dla Straussa.

Operetka Offenbacha powstała na gruzach dawnej opery komicznej, uchodzącej za jedną z najbardziej charakterystycznych form muzyki francuskiej w XVIII. wieku i na przełomie wieku XIX. — Auber, a w wyższym stopniu Hervé, kompozytor znanej i u nas „Mamselle Nitouche", przygotowali grunt pod sztukę Offenbacha, którego twórczość rozpada się na trzy wyraźnie rozgraniczone fazy. Początkowo pisze Offenbach owe jednoaktówki, które starały się nawiązać do tradycji francuskiej opery komicznej, reprezentowanej swego czasu przez Philidora, Monsigny'ego, Gretry'ego, a które zjednały mu ze strony Rossiniego zaszczytny przydomek „Mozarta pól Elizejskich". Tryska z nich niewyczerpany zdrój melodji i naiwnego czaru i wesołości; tu należą „Les deux aveugles", „Ba-ta-Clan", „Fortunio" i inne.

Drugą fazę inaugurują te operetki, które do obecnej chwili głoszą sławę Offenbacha i stanowią „klasyczny" repertuar jego twórczości. Są to „Orfeusz w piekle" w 1858 poraz pierwszy wystawiony, „Życie paryskie", „Piękna Helena", „W. księżna Gerolstein". Tu brzmi właściwa nuta Offenbachowska, tu działa on bezpośredniością, tryska humorem, ciętą satyrą i ironią, poza urokiem melodji, która na tle najprostszego akompaniamentu płynie z naturalną prostotą i wyzyskuje wszystkie efekty rytmu i dynamiki. Kto przystąpi do tych operetek Offenbacha ze zasadniczem uprzedzeniem lub z wymaganiami, jakie stawia się operze, ten straci to, co właśnie Offenbach dać może: bezpośrednią emocję wrażenia; słuchając Offenbacha, trzeba pamiętać, że w treści mamy przed sobą satyryczną „persiflage" czy to starożytności czy też życia współczesnego nam, zaś w muzyce świetnie do tego tonu dostrajający się wyraz; trzeba umieć słuchać Offenbacha; każdą frazę muzyczną trzeba brać nie z naiwną wiarą w jej powagę i szczerość, lecz przeciwnie jako szyderczą parodję. Wtedy dopiero ze zdumieniem słucha się Offenbacha i podziwia się genialną zdolność ironizowania, jej wszechstronność i siłę dowcipu.

Po tych rakietach humoru i niedościgłej wprost inwencji muzycznej zarzuca Offenbach pole parodji i rozpoczyna trzecią fazę swej twórczości t. j. cykl operetek i fars, które pisze z gorączkową szybkością, pracując niemal bez wytchnienia. Offenbach nie odpoczywał ani chwili, czy to przy stole, czy w podróży nie przerywał pracy; w dorożce, jadąc w odległe dzielnice Paryża do teatru na próbę, czy na przedstawienie, nie marnował chwili czasu, lecz notował, szkicował, wykańczał swe rzeczy, by niejednokrotnie jeszcze mokry rękopis oddać do wykonania.

W spuściźnie po nim znaleziono manuskrypt dzieła, które wartością swoją i znaczeniem przysłoniło całą poprzednią twórczość Offenbacha: jestto fantastyczna opera „Opo-

wieści Hofmana", ukazująca go w zupełnie nowem świetle. Okazało się, że ten szyderca i rozchichotany błazen nadworny Europy, nosił w sobie cechy wszystkich wielkich szyderców: liryzm melancholji i ukrytą na dnie serca tęsknotę za czemś wielkiem. Mówi o tem ta muzyka, upajająca pięknością melodji i przenikająca do serc głębią wyrazu. Offenbach pociągał ku sobie fantastyczny świat Hofmana, owej demonicznej postaci romantycznego okresu; w nim widział jakby zwierciadło własnego życia.

Z trzech nowel E. T. A. Hofmana, zawartych w zbiorze p. t. „Nachtstücke", „Phantasiestücke in Callots Manier" i „Serapionsbrüder" ułożono libretto, a raczej cykl obrazów, których fantastyczny charakter stanowił doskonałe podłoże dla muzyki; ta muzyka zachowała właściwy sobie dawny dar melodyjny i wdzięk, a nadto uderzyła w ton dramatyczny o takiej sile i głębi wyrazu, jakiego nie spodziewano się po kompozytorze płochych operetek.

Ukochanego swego dzieła Offenbach nie ujrzał na scenie; wystawiono je po jego śmierci a gdy następnie z operą tą związało się wspomnienie strasznej katastrofy we wiedeńskim Ringteatrze, usunięto ją na długi czas z repertuaru. Dopiero po latach wskrzeszono ją do nowego życia; dzisiaj są „Opowieści" najpopularniejszem dziełem Offenbacha.

W SPRAWIE KONCERTÓW
CZYLI NAJBLIŻSZEGO T. ZW. SEZONU WE LWOWIE.

Nie można się łudzić, że życie muzyczne we Lwowie rychło powróci do swej przedwojennej ruchliwości normalnej. Widzimy, jak ciężko wypełnić luki zadane zwłaszcza przez wypadki ostatnie, jak trudno skonstruować na nowo to, co raz już kształt swój pierwotny utraciło; niema we Lwowie obecnie ani jednej instytucji, któraby ze spokojem mogła twierdzić, iż zadanie swe spełni bodaj częściowo: tak opera, jak Towarzystwo Muzyczne, tak mniejsze towarzystwa choralne, jak wszelkie zespoły. Najbliższy sezon koncertowy stoi wobec pewnika, że o koncercie symfonicznym, o wykonaniu jakiegoś większego utworu wokalnego, wogóle o produkcji na większą skalę, mowy być nie może. Lwów nie posiada obecnie orkiestry, gdyż teatralna znajduje się w stanie opłakanym, a innej nie posiadaliśmy i przedtem. Chóry są ciągle jeszcze w rozsypce, żaden z nich nie może się poszczycić kompletem, który wziąwszy się do pracy, mógłby z dobrym wynikiem podołać większemu dziełu. Słowem, na miejscowe siły liczyć nie można. Ale na zamiejscowe również nie. Sprowadzenie filharmonji warszawskiej na parę koncertów, przy dzisiejszej szalonej drożyźnie, ściągnęłoby koszta tak wielkie, że żadna z naszych sal, zapełniona doszczętnie, nie zdołałaby ich pokryć. Ceny zaś miejsc również tylko do pewnej wysokości dają się podnieść. — Tem mniej można myśleć o sprowadzaniu orkiestr z zagranicy. Stan obecny jakiejkolwiek z nią komunikacji nie pozwala jeszcze dziś na to. Krótko mówiąc, perspektywa nadchodzącego sezonu przedstawia się bardzo słabo, gdyż o jakiejś artystycznej wyżynie w szerszem tego słowa znaczeniu myśleć nam nie wolno, a głównemi źródłami, z których ma spływać na Lwów muzyka w najbliższym sezonie, są nasze ajencje koncertowe.

W stosunkach powyżej nakreślonych ajencja chociażby najruchliwsza, również czegoś nadzwyczajnego nie dokona. Sprowadzi kilku polskich wirtuozów lub śpiewaków, a może kilku zagranicznych, i na tem się skończy. Ajencja M. Türka zapowiada cykl arcydzieł muzyki fortepianowej w wykonaniu artystów tej miary, co Eisenberger, Lalewicz, Melcer i Petri. Ajencja Towarzystwa Muzycznego ma zapewne także coś w swojem zanadrzu; będą to również soliści, mniej lub więcej znakomici. Może pojawi się jakiś śpiewak doskonały, może jeden lub drugi skrzypek pierwszorzędny. Wśród tych koncertów odbędzie się taka lub owaka produkcja miejscowa z programem „urozmaiconym", może nawet jakieś trio zechce ktoś zagrać i kwartet smyczkowy może da się skleić. Towarzystwo Muzyczne zapewne doprowadzi do skutku parę koncertów z orkiestrą, wybrawszy z teatralnej co się da i uzupełniwszy amatorami. Wszystko to jednakże nie utworzy całości, którąby sezonem koncertowym nazwać można było; a chociażby się i dało tak nazwać z punktu widzenia zupełnie powierzchownego, to w gruncie rzeczy nie będzie, razem wziąwszy, produkcją o znaczeniu poważnem, jakby tego dla Lwowa wymagać należało, o to zaś idzie przedewszystkiem.

Ale pogodzić się z tem trzeba, że inaczej być nie może, i że tylko wszelkich usiłowań dołożyć należy, aby sezon ten miał przynajmniej jakiś kształt i jakiś umiar. Bo przecież

przypuszczać można, iż koncerta te, jakiekolwiek one będą, podane w odpowiedni sposób i w następstwie z góry obmyślanem, mogą mieć znaczenie wyższe, czy to bezwzględnie artystyczne, czy nawet wychowawcze. Jednem słowem, szłoby tu o nadanie całemu ruchowi jakiegoś kierunku jednolitego, a uzyskać możnaby to wówczas jedynie, gdyby jakaś jedna ręka uchwyciła ster tej nawy.

Przez „jedną rękę" nie należy tu koniecznie rozumieć jednej osoby, bo w naszych stosunkach na taką jedną osobę nie umiałyby się może zgodzić instytucje, stowarzyszenia, ajencje, wogóle wszystkie czynniki życia koncertowego. Lepiej byłoby niewątpliwie, gdyby sprawą układania sezonu zajmowało się całe grono osób do tego powołanych i należycie ukwalifikowanych. Grono to, składające się z przedstawicieli interesowanych instytucji a zasilone osobami mającemi jedynie artystyczne cele na oku, utworzyłoby syndykat artystyczny i mogłoby rozpatrywać wszystkie projekty, plany i pomysły, układać je w pewną całość, rozmieszczając poszczególne produkcje odpowiednio. A najlepiej byłoby, gdyby Związek Muzyczno-Pedagogiczny objął ten syndykat artystyczny, w którym to wypadku, wydział tegoż Związku, złożony z osób najzupełniej do tego powołanych, musiałby ewentualnie wchodzić w porozumienie z przedstawicielami ajencyj i tych towarzystw, które w wydziale Związku swych reprezentantów nie mają. Jako nasze najpoważniejsze ciało muzyczne, Związek z pewnością zdołałby bezstronnie i bez ujmy czyichkolwiek praw, pokierować biegiem wszystkich produkcyj i jeżeli nie zdołałby stworzyć rzeczy w czasach dzisiejszych nieosiągalnych, to przynajmniej zapobiegłby temu, aby kilka produkcyj jednakowych nie schodziło się ze sobą w jednym tygodniu, ażeby dwaj artyści nie występywali jednego i tego samego wieczora, aby na koncerty o wyższych celach artystycznych stosowny nacisk mógł być położony, aby reklamy nie robiono miernotom, zbywając kilkoma słowami rzeczy poważne i t. p. Któż bo z nas nie wie, co się nieraz dzieje w obrębie spraw koncertowych, ile śmieszności, niewłaściwości, uchybień i niedbalstw tamuje ich bieg!

W myśli zapobieżenia złemu częściowo przynajmniej i ocalenia nadchodzącego sezonu koncertowego został rzucony projekt powyższy, a być może, iż sfery interesowane zechcą się nim zająć.

Projekt ten wyszedł od osoby, która nazwiska swego nie wymieniła, że jednak Redakcja uważa go za dobry, przeto wystylizowawszy rzecz po myśli autora, podaje ją swym czytelnikom.

Stanisław Niewiadomski.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Walne Zgromadzenie Towarzystwa muzycznego odbyło się dnia 20. września przy dość licznym udziale członków. Po odczytaniu sprawozdania przez sekr. Kulczyckiego i udzieleniu kilku wyjaśnień przez przewodniczącego radcę Włodzimirskiego dano ustępującemu Wydziałowi absolutorjum. Przy wyborach weszli do wydziału wszyscy proponowani kandydaci z księciem A. Lubomirskim jako prezesem, a radcą W. Włodzimirskim jako wiceprezesem. Zastępcami grona profesorów w wydziale zostali pp. Neuhauser i Lalewicz. W uznaniu zasług około rozwoju Towarzystwa zamianowano członkami honorowymi dyr. Sołtysa i radcę W. Włodzimirskiego.

Cykl arcydzieł muzyki fortepianowej podany w ośmiu koncertach rozpocznie się w drugiej połowie października b. r. Ajencja koncertowa M. Turka na wykonawców cyklu zaangażowała następujących wirtuozów: Seweryn Eisenberger, Jerzy Lalewicz, Henryk Melcer, Egon Petri. — Ostatni koncert cyklu z orkiestrą.

Koncert I. Cetnera odbędzie się dnia 7. października w sali Tow. muzycznego.

Koło muzyczne rozpoczyna swój sezon Wieczorem Moniuszkowskim dnia 11. października w małej sali Tow. muz. Odczyt wygłosi prof. Adam Sołtys, pieśni i ballady odśpiewają p. Marynowiczówna i p. Okoński. Utwory fortepianowe odegra p. A. Hermelin. Wpisowe wynosi 5 koron, wkładka miesięczna 5 koron, wpisy przyjmują magazyny nut B. Połonieckiego i G. Seyfartha.

Od Administracji:

Ze względu na podwyższenie kosztów druku i papieru o 100% zmuszeni jesteśmy w tym samym stosunku podnieść cenę prenumeraty, która odtąd wynosić będzie wraz z przesyłką pocztową:

rocznie K 80, M 48 — półrocznie K 40, M 24 — kwartalnie K 20, M 12.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.